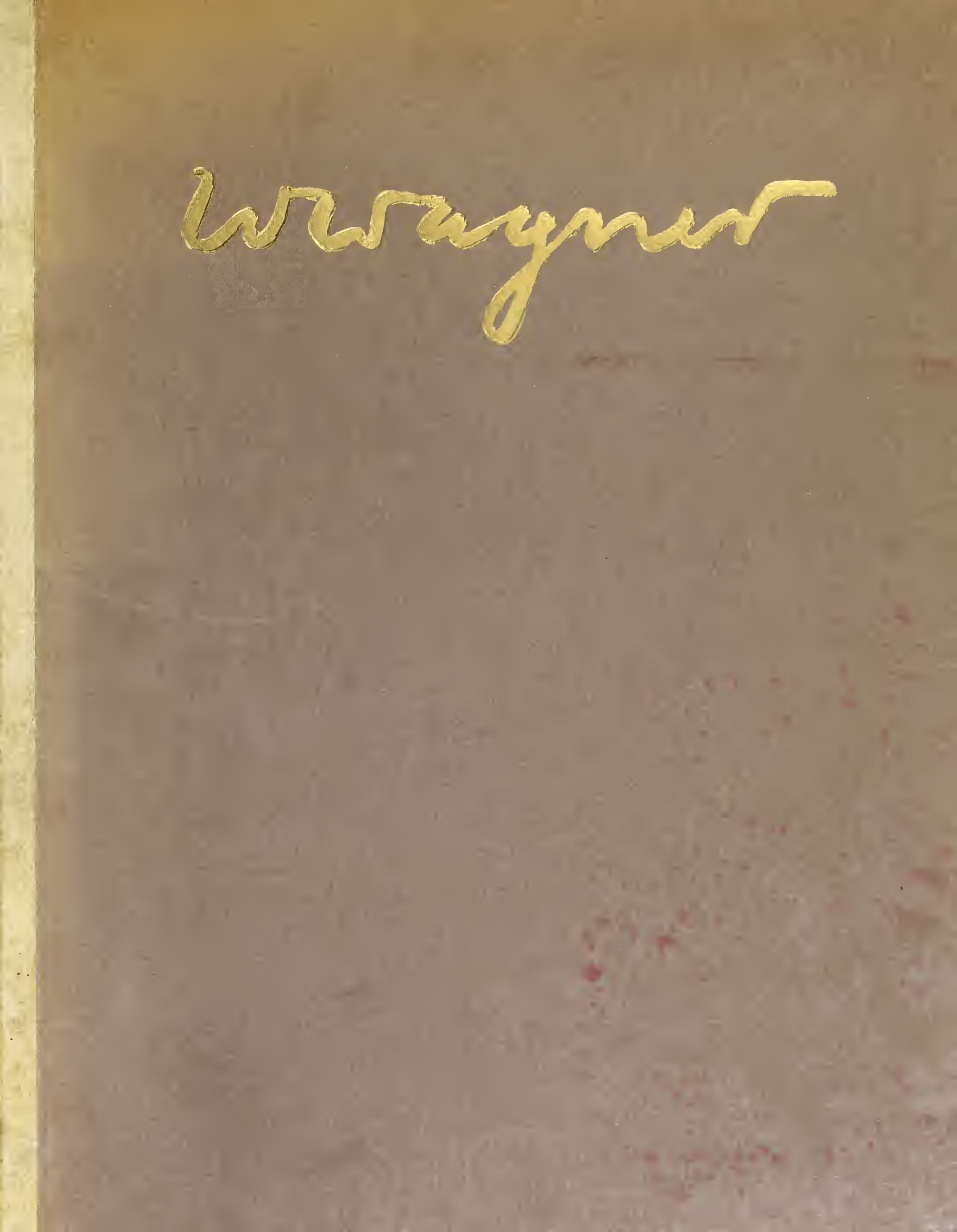

Wagner







SKIZZENBUCH



Wagner

von
Otto Grautoff







Worte erzeugen in unserem Geiste Bilder, Bilder beleben Worte. Die Wechselwirkung zwischen Bild und Wort ergibt sich aus der menschlichen Natur. Dem kausalen Zusammenhang zwischen Wort und Bild verdanken die illuminierten Handschriften des Mittelalters ihre Entstehung. Die Bibeln, Marienleben, Heiligenlegenden und Apokalypsen waren in Wort und Bild noch fest in den Ideenrahmen des mittelalterlichen Gottesstaates gebannt. Die Blockbücher, die Weltchroniken, Enzyklopädien und Fabeln bildeten aus Wort und Graphik zum ersten Male ein Buch, das als Vorbild der Gegenwart gelten kann. In diesen ersten Büchern

wurde schüchtern tastend über das von der Kirche Erlaubte hinausgegriffen. Die endgültige Befreiung aus asketisch-hieratischem Zwange vollzog sich in der Renaissance. Die Gedanken zerbrachen die Ketten. Die Vorstellungen sogen ihre Kraft aus der Naturanschauung. Worte gewannen persönlichen Klang. Vom 16. Jahrhundert an drang weltlicher Charakter in die Buchkunst. Die Druckverfahren wurden veredelt, die graphischen Techniken verfeinert. Lyrische, epische, dramatische und wissenschaftliche Werke wurden durch Holzschnitte, Radierungen, Stahl- und Kupferstiche belebt. Im 18. Jahrhundert ereignete sich schon, daß der Kunstliebhaber beim Verweilen in der Werkstatt des Künstlers Handzeichnungen in die Hand nahm, um, wie Abbé Dublot, ein französischer Ästhetiker aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, sagte, den Schaffensprozeß belauschen zu können, der zuweilen reizvoller sei als das fertige Kunstwerk. Allein, nur im Hinblick auf eine vollendete Arbeit, als Entwurf, als Vorstudie wurde die Zeichnung gewertet, geschätzt und gesammelt. Auch Mariettes und d'Argenvilles Anweisungen und Theorien faßten die Zeichnung nicht als Selbstzweck auf, sondern als die erste Stufe für das Malen, Bildhauern, Radieren und Holzschneiden. Erst im 19. Jahrhundert wurde die Handzeichnung als eigene Kunstgattung erkannt und gewürdigt.

In Deutschland ist das vornehmlich auf Adolph Menzel zurückzuführen, der eine kaum übersehbare Anzahl von Handzeichnungen hinterlassen hat, die keinen anderen Zweck haben als den, welchen sie in sich selber tragen. In neuester Zeit haben nicht die großen Meister des französischen Impressionismus, von denen so gut wie keine Skizzen bekannt sind, die Handzeichnungskunst als Selbstzweck gefördert, sondern Auguste Rodin,





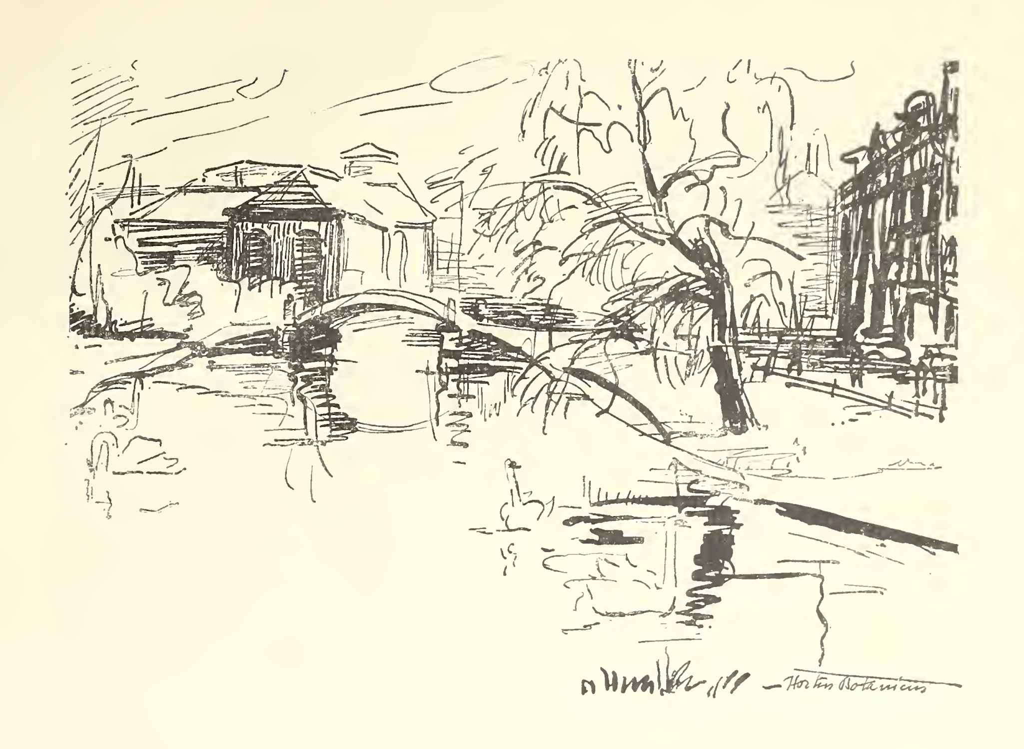
von dem, ähnlich wie von Menzel, unzählbare Blätter stammen, die nicht Vorstudien zu plastischen Arbeiten sein wollen, sondern als epigrammatische Äußerungen seines Wesens anzusehen sind. Menzels und Rodins Zeichnungen sind vielfältig in Ausstellungen gezeigt worden, sind in den Besitz von Museen und Sammlern übergegangen und haben anregend auf die Jugend der Gegenwart gewirkt. Im Anschluß daran hat sich das Interesse für Zeichnungen gehoben. Skizzen, Studien und Entwürfe alter und neuer Künstler, in den verschiedensten Reproduktionsgattungen wiedergegeben, sind im Laufe der letzten Jahre in großer Anzahl der Allgemeinheit zugänglich gemacht, so daß die Herausgabe von Zeichnungen eines jungen Künstlers keine Besonderheit mehr darstellt.

Und doch soll in diesem Buch der Handzeichnung eine selbständigere Bedeutung beigemessen werden, als es gemeinhin geschieht.

Bevor Blockbücher und illuminierte Handschriften hergestellt wurden, zeichnete man. Diese vom Wort unabhängigen Zeichnungen trugen als Ausdruck eines primitiven Formsuchens ihren Wert in sich allein. In diesem Sinne haben, unterhalb der fortschreitenden Entwicklung der Kunst, unterhalb der Erfüllungen von Forderungen der Monumentalmalerei, unterhalb des Gehorsams gegen abstrakte Gesetze der Tafel- und Staffeleimalerei, Künstler aller Zeiten gezeichnet und ihr Formerkennen als Gedächtnisbild oder erstarrte Vorstellung festgehalten. Das Durchblättern solcher Skizzen und Studien führt den Beschauer nicht in den Entstehungsvorgang von Bildern, sondern viel unmittelbarer in den Schaffensprozeß als solchen, läßt ihn an der Methode teilnehmen, durch die sich ein Natureindruck der Sinne in Form umsetzt. Abbé Dublots Rat, den Schaffensvorgang des

Künstlers zu verfolgen, kann nicht restlos erfüllt werden, wenn wir gelegentlich einmal uns des Malers Mappen vornehmen und seine Bildstudien durchblättern. Wir müssen den Künstler begleiten, wenn er mit dem Skizzenbuch unter dem Arm das Kinderzimmer betritt, wenn er Freunde besucht, wenn er die Stadt durchstreift oder über Land zieht und in flüchtigen Strichen und Flecken die ersten frischen Eindrücke rasch auf dem Papier fixiert. Dann nehmen wir daran teil, wie er sieht, wie er auffaßt und wie das Augenerlebnis zur Form wird, und wie, wann und wodurch eine Gestalt, eine Landschaft Leben gewinnt. Unter diesem Gesichtspunkt und zu diesem Zweck sind hier aus den Skizzenbüchern eines jungen Malers Zeichnungen ausgewählt und zusammengestellt. Wurden sie in Buchform zusammengeschlossen, so geschah es, weil die Abwechslung zwischen Type und Strichzeichnung dem Auge wohltut, weil die heutige Vollendung der Druck- und Reproduktionstechnik eine schöne Verbindung zwischen Type und Graphik gestattet, endlich, weil ein kunstbegeistertes Publikum geneigt ist, über den Maler einiges zu erfahren, in dessen Schaffensart es eingeführt wird. Wenn nun aber auch der Schwerpunkt gerade dieses Werkes auf den Arbeiten des Künstlers liegt, so hoffen wir doch, daß die Freunde gegenwärtiger Kunst das Buch als ein Ganzes entgegennehmen und würdigen werden.





Ein Regentag in München. Die Fremden klappern die Sehenswürdigkeiten ab. Wer lange Beine hat, ist schon um elf Uhr mit beiden Pinakotheken fertig und kann zum Bräuhaus steuern. Wer etwas von Bildern sehen will, muß einen Bogen um die besternten Werke machen, denn vor ihnen stößt und drängt sich die Menge. Der Rubenssaal ist leerer als die andern. Die durchblutete, überschäumende Kraft des flämischen Giganten verschlägt diesen Kunstbeflissenen den Atem. Ich lasse mir die Farbenakkorde in die Augen jubeln. Vor dem »Trunkenen Silen« mache ich

längeren Halt. Neben mir steht ein blonder, kräftig-schlanker Mensch. Bei einer Bewegung erkennen wir einander, die wir uns schon einmal vorher flüchtig begegneten. Es ist Wilhelm Wagner. Nach kurzer Begrüßung sind wir im Gespräch. Er weist auf die im Knien säugende Frau des Bildes, auf die schillernden Farben des Fleisches, auf das durchsichtige, mit Blau und Gelb durchsetzte Rosa, das in Lippen und Wangen zu heißem Rot anschwillt, dabei doch weich erscheint, weil Kopf und Körper in das Halbdunkel des Hintergrundes gebettet sind. Das Farbenwunder leuchtet in seinen Augen wieder, und die animalische Leidenschaft, die wilde Tierheit dieser berauschten und zugleich nährenden Mutter drängt ihm Worte der Bewunderung auf die Lippen: »Wie ist es Rubens hier gelungen, das überschäumend Triebhafte der Wollust sinnfällig zu machen. Die Körperformen sind bis zum Bersten gestrafft. Die Farben scheinen in dem glühenden Rot überzuquellen. Schenkende Lust ist durch Form und Farbe, also durch die edelsten Mittel der Kunst gestaltet. Im Motivischen herrscht trotz aller Derbheit bändigender Takt. Wir von heute sind ja viel zu differenziert, um solchen Sturm urkräftiger Gefühle noch erleben oder einfangen zu können. Und doch kann auch dem sensitiveren Maler der Gegenwart Rubens noch Führer sein, wie auch Fragonard Rubens in den Geist seiner Zeit übersetzte.«

Nach diesen Worten zog Wilhelm Wagner sein Skizzenbuch hervor, schlug eine Seite auf, klappte sie aber gleich wieder zu und sagte: »Nein, vor einem Rubens, vor dem herrlichsten Rubens, werde ich mein eigenes Skizzenbuch nicht öffnen.« Ich nahm ihn unter den Arm und führte ihn ohne betrachtendes Verweilen durch Säle und Kabinette zu dem ruhenden

Mädchen von Boucher. »Ich habe nicht Boucher, ich habe Fragonard genannt«, sagte der Maler. »Wenn auch dieses Bild in seinen wärmeren Tönen, offenbar aus der Frühzeit des Meisters, eine feine malerische Kultur verrät, so ist mir diese Kunst doch zu weichlich, zu effeminiert.«
Wir gingen weiter. Ich war nicht Führer, ließ mich führen, um zu erkennen, wo der Maler die Schritte hemmte. Nicht vor Bildern, in denen abstrakte Gesetze befolgt sind, nicht vor strengen und klaren Kompositionen der italienischen Renaissance, sondern vor der lockeren Zwanglosigkeit barocken Gefühlsrausches. Tizians leuchtende Farben spiegelten sich warm in seinen Augen. Tintorettos visionäre Raumunendlichkeiten ergriffen ihn. Vor Rembrandts metaphysischer Lichtkonzentrik wurde er still. Nach langem Schauen stürzten wir uns, erfüllt, bereichert durch den inbrünstigen Magier, in die schwatzend flutende Menge und stiegen die breiten Treppen hinab.
Der Himmel hatte sich aufgeklärt. Dünne Wolkenfetzen fegten fliehend unter dem Blau der Unendlichkeit dahin. In schwankenden Wellen fielen Sonnenstrahlen über die Straße. Die Bäume schillerten, erfrischt durch Regen, in mannigfachen Abstufungen. Umspült von lauer Luft, gingen wir dahin. Die Erinnerung an Rembrandt wurde abgelöst durch das Bild des Rubens, vor dem wir uns getroffen hatten: vollblütige Heiterkeit, schimmernde Verliebtheit in den Schein dieser Welt.
Nachdem wir in einem stillen Winkel der Osteria Bavaria gespeist hatten, zog Wilhelm Wagner sein Skizzenbuch aus der Tasche. Er blätterte eine Seite auf. Ich sah einen mit schwarzer Kreide hingeworfenen, liegenden Frauenakt mit hochgezogenen Beinen, den rechten Fuß auf

das Ruhebett gestützt, den linken schwebend: Das aufflammende Lebensgefühl einer durch Kultur gebändigten Frau. Der Körper kräftiger, massiger als bei Boucher, aber nicht so üppig und stark wie Rubens' Frauen. Nicht Rubens'sches Furioso und nicht Bouchers Amabile, sondern Canzone sereno.

Ich betrachtete die folgende Seite: eine junge Frau, die im Lehnstuhl sitzend eingeschlafen ist. Der Kopf hat sich zur Seite geneigt. Der rechte Arm hängt erschlafft herunter, der linke ist über die Stuhllehne zurückgesunken: schwarze Kreide, mit Rot leicht übergangen. Mit malerischer Weichheit umkost der Stift zärtlich die Formen. Keine harten Konturen. Aus begrenzenden Halbtönen hebt sich lichtschwach im grauen Grundton des Papiers die mit weichem Gefühl erfaßte Form; durch die beschattete Oberlippe formt sich der Mund, durch die schwarzen Brauen und Wimpern das Auge. Das Haar ist tiefdunkle Masse. Das Ganze eine mit sinnlichem Blick erfaßte Impression voll atmenden Lebens.

»Sie sind ein Troubadour«, sagte ich. »Nein,« antwortete der Künstler, »ich bin Maler.«

Noch am gleichen Tage sah ich ein Stilleben von Wilhelm Wagner. Auf rostbraunem Grunde eine bläulichweiße Vase mit Anemonen, Petunien, lila Mohn und Feldblumen in verschiedenen Abstufungen von Weiß. Vase und Blumen gleichen nicht Aufzeichnungen eines Botanikers, sondern sind in ihrem farbigen Duft im Bilde aufgefangen. Will man nach Einzelheiten suchen, so verflüchtigt sich die Polyphonie.

Die Vase steht auf einem Postament, das Gefäß und Strauß über den unteren Bildrand vor die rostbraune Fläche trägt. In der Mitte über dem





Vasenrand glüht eine dunkelrote Anemone, die sich nach innen zu auflichtet. Der dunkle Kern, in dem das Rot verklingt und das Rostbraun schimmert, ist umrahmt von der Helligkeit der Blütenblätter. Links ein wenig tiefer eine sattblaue Blume und in frischem Rot darüber eine weit aufgeschlossene Petunie. Rechts schräg über der mittleren Anemone das gesättigte Blau einer anderen Petunie, deren Blütenblätter um den schwarzen Kern herum in Helligkeit schweben; über jener eine lila Mohnblüte, deren Adern nur teilweise Licht getrunken haben. Zwischen diesem volltönenden Fünfklang, der vom Hintergrund noch einige Farbstimmen aufnimmt, flimmern und zittern Abwandlungen von Grün; durch sie flicht sich bald hier, bald dort das Weiß von Feldblumen, deren Formen die grünen Tupfen durchrieseln. Zu beiden Seiten blühen noch einmal Mohn und Anemonen auf, aber in abschwellenden Farben. In der Dämpfung des Farbkörpers fühlt man, wie sie aus dem Rostbraun des Grundes heraus gesehen, gedacht und empfunden sind. Plötzlich erkennt man, wie arm die Sprache ist, um Farbwerte zu erfassen. Ist der Hintergrund wirklich rostbraun? Man glaubt sich nicht zu irren, wenn man auf den oberen Bildrand blickt, der nur die Rückwand zeigt, vor der der Strauß steht. Faßt man aber wieder den Strauß ins Auge, meint man, daß die Farben des Fünfklanges schon im Hintergrund schwingen: das Rot, das Blau und das Lila. Auch das Weiß, das sich energisch und entschieden aus dem Akkord herausarbeitet, vielfach durchsetzt von Grün, die Vase in anmutigen ausgezackten Bogen umspannend. In dem Grün schimmert ein Gelb. Dem Weiß ist eine Spitze Rot beigemischt. Einige sich niederneigende Blütendolden scheinen sogar Gelb und Rot herab-

träufeln zu wollen. Und Gelb und Rot schwimmen ja auch in diesem undefinierbaren, mit Rostbraun nicht zu bezeichnenden Hintergrund. Nichts in diesem Bilde taucht unvermittelt auf, nichts wiederholt sich: keine Form, keine Farbe, kein Pinselstrich. Der Hintergrund faßt alle Töne zusammen, und aus dem Hintergrund heraus entfaltet sich die ganze Skala vom durchsichtigen Blütenweiß bis zum schwarzen Blaugrün beschatteter Blätter, vom hellen Diskant bis zum sonoren Baß. Je länger man diesen vielstimmigen Chor in sich aufnimmt, um so reicher erscheint jede Klangfarbe, und um so einheitlicher fügt sich jeder Ton dem Ganzen. Gleichzeitig aber spürt man, daß hier ein Künstler ein Abbild der göttlichen Harmonie der Welt geschaffen hat.

Wilhelm Wagner ist Maler.



Es erwies sich, daß Wilhelm Wagner München gar nicht kannte, daß er seit zwei Tagen zum ersten Male in der Stadt war. Natürlich wohnte er auch nicht in einer idyllischen altmodischen Gaststätte, nicht in einer jener Pensionen, in denen abgesetzte Großfürsten, norddeutsche Studenten, rumänische Studentinnen und späte junge Mädchen in Torschlußpanik sich zusammenfinden, sondern ich mußte ihn am nächsten Morgen aus einer der charakterlosesten Karawansereien abholen. Er beklagte sich bitter, daß das Tempo unseres heutigen Lebens ihm nicht erlaubt hätte, sich ein persönlicheres Logis zu suchen. Also packte ich ihn samt seinen Koffern auf einen Wagen und brachte ihn in mein altes Absteigequartier zu einer ältlichen Dame mit Vergangenheit, die, nun über siebzig Jahre, immer noch Sinn für Kunst und Wissenschaft hat und Maler höher schätzt als Großfürsten, allerdings enttäuscht ist, wenn der Maler allein kommt. Die Wohnung liegt am Ufer der Isar und wird von den frühesten Strahlen der Morgensonne begrüßt. Säumige Schläfer werden durch sie geweckt, und das erste Geräusch, das der Erwachende hört, ist das Rauschen des Flusses.

Beglückt über den Wohnungstausch richtete sich Wilhelm Wagner heimatlich in den zerschlissenen Biedermeiermöbeln ein. Dann schlenderten wir durch die schöne Stadt. Mein Künstler hatte bereits mit feinem Spürsinn einen Fund gemacht – einen Laden, in dem persische Kacheln, chinesische Plastik und japanische Keramik gehandelt werden. Er hatte sein Auge auf einige Stücke geworfen, die er mir zeigen wollte. Während wir die Vasen und Töpfe betrachteten, sprach er viel und ausführlich über die Technik der Keramik. Es stellte sich heraus, daß er

von vielen technischen Einzelheiten Kenntnis hat. Als er ein Stück Millefiori in die Hand nahm, freute ihn nicht nur das Farbenspiel, auch die Herstellungsart erregte seine Bewunderung. Er erklärte, wie hier teils kleine buntfarbige Glasstücke, teils größere Teilschnitte von Glasstreifen mit der grundlegenden Glasblase verschmolzen worden sind, wodurch die achatartigen, wolkigen, schlierigen Tausendblumengläser entstehen. Und nicht anders war es, als wir nach dem Besuch bei dem Kunsthändler die Barockkirchen Münchens durchstreiften.

»Der stärkste Eindruck erwartet Sie in der Johanneskirche«, sagte ich. »Nachdem ich gestern Ihr Stilleben gesehen habe, weiß ich, daß Sie hier staunen werden. Es ist natürlich unmöglich, ein Bild mit einem Kircheninnern vergleichen zu wollen. Aber gerade, wie Sie in dem kleinen Format des Bildes eine Farbensymphonie hervorzauberten, so ist hier ein kirchlicher Innenraum durch die Zusammenstimmung von Stuckmarmor, Vergoldung und Freskomalerei zu schwelgerischer Schönheit gebracht. Es liegt Ihrem kleinen Bild und dieser schimmernden Innenkunst das gleiche Prinzip zugrunde; in engem Rahmen eine wogende Formen- und Farbenflut zu entrollen, alle Register des Möglichen zu ziehen und alle Saiten des Instrumentes, das der Künstler in der Hand hält, erklingen zu lassen.«

Natürlich war Wilhelm Wagner von der Größe und dem Reichtum dieser katholischen Kunst hingerissen. Nachdem der erste Eindruck sich gesetzt hatte, ging er auch hier Einzelheiten nach. Er nahm die Stuckaturen, die Schnitzereien und die Altargefäße in sich auf. Ihre Herstellungsart war ihm vertraut, und er knüpfte allerlei sachliche Be-

merkungen an die Arbeiten. Ebenso technisch erfahren erwies er sich vor dem Hochaltar der Michaelskirche von Wenzel Dittrich. Er sah mit Kennerblick, daß der Komposition in Holz steinmäßige Formen zugrunde lagen, bemerkte schon von weitem, daß das Chorgestühl einen üblen, modernen Ölanstrich trägt.

Als ich endlich die Frage stellte, wie er sich diese technische Erfahrung angeeignet habe, hörte ich, daß Wagner aus Hanau stamme. »In der Stadt der Gold- und Silberschmiede«, sagte er, »bekommt ein jeder, dessen Sinne wach und dessen Geist empfänglich ist, eine gewisse Vertrautheit mit Verarbeitung von Edelmetallen, zumal, wenn man, wie ich, schon vor dem zehnten Lebensjahr gezeichnet und gemalt hat. Alle Kinder bleiben vor Schmuckläden stehen. In Hanau aber treten die Kinder häufig sogar in die Werkstatt der Goldschmiede ein; denn sie erfahren schon in frühen Jahren im Familienkreise, daß die Einwohner der Stadt auf alle diejenigen Bürger besonders stolz sind, die die Gold- und Silberschmiedekunst ausüben. Auch mich trieb zuerst die Neugierde in eine solche Werkstatt. Mich fesselte die Bearbeitung des blinkenden Metalles. Stundenlang konnte ich der fortschreitenden Arbeit zuschauen und gewann so die erste Grundlage zu meinen technischen Kenntnissen. Sie wissen ja, welche große Rolle von jeher die Goldschmiedekunst als Anfang künstlerischen Strebens gespielt hat. Wie viele große Meister der deutschen und der italienischen Renaissance haben ihre Lehrjahre bei einem Goldschmied verbracht – nicht zu ihrem Schaden, denn die Bearbeitung von Metall verlangt saubere, ernste, strenge Arbeit. Auch ich bin diesen Weg gegangen und bereue ihn nicht. Meine Lehrzeit

hat mich zur Exaktheit erzogen. Als ich auf die Akademie kam, sind mir diese Jahre schon zugute gekommen. Ich brachte im Gegensatz zu den genialischen Allüren mancher meiner Mitschüler einen starken Drang zur Gewissenhaftigkeit mit. Ein paar Dutzend Monate bin ich dem Handwerk treu geblieben. Als Achtzehnjähriger kam ich auf die Fachschule in Solingen, um mich in der Stahl- und Eisenindustrie auszubilden. Dort haben sich meine handwerklichen Kenntnisse neuerlich erweitert. Drei Jahre bin ich dann durch Bergwerke, Hochöfen, Stahlschmieden, Gußstahlfabriken usw. gewandert und hatte bald hier, bald dort selbständige Arbeit zu leisten. Endlich landete ich in der graphischen Fachschule in Barmen, wo ich Radierung, Lithographie und Druckverfahren von Grund auf kennen lernte. Darauf fand ich in einer Werkstatt für Kirchengeräte vorübergehend Beschäftigung. Während dieser Zeit habe ich Tabernakel, Ziborien, Meßkännchen, Kruzifixe und dergleichen mehr entworfen und gelegentlich auch selbst gearbeitet. Daher rührt meine Vertrautheit mit allem Kirchengerät und meine Stilkenntnis. Aber die Arbeit wurde mir bald über. Es genügte mir nicht, nur in den Freistunden zeichnen und pinseln zu dürfen. Ich brach alle Brücken hinter mir ab, fuhr 1912 nach Berlin und trat in die Berliner Kunstgewerbeschule als Schüler von Emil Rudolf Weiß ein. Ich machte mich mehr und mehr frei vom Handwerklichen, stellte mich ganz auf die Malerei und wurde auch bald von meinem Lehrer zu allerhand dekorativen Arbeiten herangezogen. Nach zwei Jahren verlangte es mich nach einem weiteren Blickfeld, nach mannigfacheren Anregungen. Ich ging nach Paris. Erst dort habe ich mich ganz aus dem gewissenhaften, aber oft auch pedan-

tischen Geist des Handwerks herausgearbeitet. Immerhin bin ich stolz und dankbar, daß das Handwerk meine Basis ist, daß ich aus dem Handwerk hervorgegangen bin.«



Nach einem heißen Sommertag saßen wir tief zurückgelehnt in den geblümten Biedermeiermöbeln und blätterten in Skizzenbüchern. Auf dem runden Tisch vor uns lagen in buntem Durcheinander Bleistiftentwürfe, Kreidestudien, Aquarelle und Ölskizzen. Die Sonne war schon untergegangen. Am Osthimmel blinkten die Sterne. Die Abendkühle, vom Gebirge kommend, blies über die Isar zum Fenster hinein. Der Fluß rauschte.

»Sie betonten neulich mit besonderem Nachdruck,« sagte ich, »daß erst Paris Ihre malerische Gabe völlig befreit habe. Sie sind nicht der Erste, der Paris das verdankt und so spricht. Nichts ist dagegen einzuwenden. Allein, wenn eine gewisse Diskretion Sie nicht zurückhält, so müssen Sie zugeben: Paris und die Frau. In Ihren neueren Arbeiten erkenne ich immer den gleichen Frauentypus. Dieser Typus ist bedeutungsvoll für Ihr Schaffen geworden. Die Körper, die vorher in Ihrem Werke auftreten, sind nicht so lebensvoll wie dieses dunkle, liebenswürdige Geschöpf Ihrer letzten Periode. Ich möchte fast sagen, man könnte mit geschlossenen Augen die Blätter vor und nach dem Erlebnis dieser Frau auseinanderlegen. Ich apostrophierte Sie neulich als Troubadour. Wollen Sie das nicht gelten lassen?«

Er schlug eine kleine Tuschzeichnung auf: ein süßes Köpfchen, rasch hingesetzt. Es war wieder derselbe Typus, den ich schon öfters gesehen hatte. Hier blickten die Augen aus der anmutigen Neigung des Hauptes wach und sprühend. Zwischen dem Spalt der halbgeschlossenen Lippen schien das Wort gerade erstorben. Merkwürdig, mit wie wenigen Mitteln des Pinsels die Dunkelheit der Haare und Augen gestaltet war.

Ist es dieselbe Frau? Vielleicht. Dann bewundert man die Sensibilität des Künstlers, dessen scharfe Sinne immer neue Eindrücke desselben Kopfes gewinnen. Ist sie es nicht, so lächelt man, daß auch dieser Maler seine Helena in jedem Weibe sucht.

Zwei weibliche Aktstudien, die eine in zartem Kreideumriß, die andere kräftiger konturiert unter Einbeziehung des Schattenspiels. Hier spürt man Paris. Aber wie vor dem Worte Paris Komplexe von Gefühlen und Erinnerungsbildern aufsteigen, so ist auch hier nur zu sagen: Paris steigt auf; denn man wäre derb, wollte man Ingres oder Degas als Paten rufen. Wie ein Hauch der Erinnerung liegt über diesen Blättern der Abglanz der Seinestadt. Wie die Schlußszene der Louise von Charpentier aus einer Aufführung in der Opéra comique uns im Ohr geblieben ist, so fühlen wir vor diesen Blättern irgend etwas, das Paris dem sich suchenden Maler ins Blut getrieben hat – als unverlierbares Gastgeschenk. Und dennoch kein Wunder, daß Julius Elias aus Hunderten gerade den jungen Wilhelm Wagner mit einer Probe seiner Kunst in sein Mappenwerk: Zeichnungen deutscher Impressionisten aufgenommen hat; denn seine Kunst ist trotz der Durchtränkung mit Pariser Luft deutsch.

Ich sprach meinen Gedanken aus. Aber Wagner gab mir nicht sogleich recht. Er sagte: »Ich stehe so jenseits alles Pathos und aller nachdrücklichen Betonung eines Programms, daß ich es als Einschränkung empfinde, wenn Sie an die Betrachtung meiner Skizzen das Wort deutsch knüpfen. Gewiß bin ich Deutscher. Allein, ich muß gestehen, daß mir bis 1914 das niemals zum Bewußtsein gekommen ist. Ich las keine Zeitungen. Ich

empfand keine Grenzen. Ich zog durch die Welt, suchte gute Kunst und strebte, gute Kunst zu machen.«

»Gewiß,« antwortete ich, »Ihr künstlerisches Vagabundentum ist nicht spezifisch deutsch. Rodin und viele andere sind jahrelang durch die Welt gewandert. Als deutsch aber empfinde ich, daß Sie der Kunstbewegung Ihrer Generation ausbiegen und sich im Ausland niederlassen, während alle Ihre Altersgenossen einen sozusagen allgemeingültigen Zeitstil schaffen wollen. Sie nehmen durch Ihre Lebensführung, durch Ihre unzeitgemäße Verehrung von Meistern, die Sie sich selbst im Widerspruch zur Mode wählten, durch Ihre Kunst eine Proteststellung zur Zeit ein. Gewiß: Trotz und Starrsinn im lutherischen Sinne ist nicht Ihre Art. Protestieren aber kann man auch dadurch, daß man in stiller Entschiedenheit und lautlosem Zielbewußtsein einen anderen Weg geht als die anderen. Wenn man aus protestantischem Kulturkreise stammt, so trägt man in irgendeiner Form Protestlergeist in sich und lebt in irgendeiner Hinsicht das tapfere, aber auch verhängnisbeladene Leben der Vereinzelung. Wer ein solches Leben führt, den kann man füglich deutsch nennen. Wer dazu noch deutsches Weltbürgertum in sich trägt wie Sie, den darf man in doppeltem Sinne als deutsch ansprechen. Wir riefen im Betrachten Ihrer Skizzen Fragonard und katholische Baumeister vor unseren Geist. Vor Ihrem herrlichen Stilleben hätte ich Manet zitieren können. Der Sonnenuntergang in Katwyk, den wir sahen, läßt mich in der straffen Zusammenraffung des Wesentlichen, in der Unterdrückung des Unwesentlichen, in der expressiven Kunst an einen abgekürzten van Gogh denken. Die Allee in Saarow steht mitten zwischen van Goghs Alleen und Rembrandts

köstlicher Louvrezeichnung. Solche Vergleiche sollte man nur gesprächsweise äußern; denn falsch aufgefaßt klingen sie töricht. Ich denke ja nicht daran, einen strebenden Jüngling in Parallele mit den erlauchtesten Geistern der Vergangenheit zu stellen. Das ist Aufgabe der Nachwelt. Sie sind zu taktvoll, zu ehrfürchtig scheu, um mit derben Fingern Rembrandt auszurauben oder im van Gogh-Stil zu machen. Aber lassen Sie uns die Allee in Saarow noch einmal vornehmen. Auf der Rembrandtzeichnung ist größere Tiefenentwicklung. Bei van Gogh dagegen ist wie bei Ihnen die Allee hinten irgendwie abgeschlossen. Im Gegensatz zu beiden ist der Weg Ihrer Allee nicht durch Menschen, sondern nur durch reiche Licht- und Schattenreflexe belebt. Die tiefen Bisterflächen der Laubmassen sind von einzelnen Strichen durchzogen, die epigrammatisch die Form andeuten. Im Strich scheint mir die Rembrandtsche Breite aufgelockert und durch die nervöse Sensibilität der van Goghschen Handschrift verfeinert. Aber wie bei Rembrandt liegen auf dem Wege breite Bisterstriche, die teilweise aufgelichtet sind. Es ist höchst anregend, diese drei Arbeiten miteinander zu vergleichen. Wenn Sie mir sagen, daß Sie Rembrandts Zeichnung, die in den Mappen des Louvre versteckt liegt, gar nicht kennen, so ändert das nichts an dem, was ich sagte. Ich konstruiere kein künstliches Abhängigkeitsverhältnis; ich zeichne nur Parallelen. Ist es verwunderlich, wenn Sie nach siebenjährigem Aufenthalt in Holland ein wenig von dem Geiste Rembrandts mitbringen? Kann ein Germane anders handeln? Rembrandt ist die Quelle der Kraft für alle, die einsam leben und schaffen. Und um noch einmal auf das Protestlerische Ihres Wesens zu kommen, so will ich Ihnen sagen, ich erkenne es auch

darin, daß Sie Max Liebermann aufsuchten. Auch dazu gehört für einen Altersgenossen der Expressionisten Mut. Sie wissen, Max Liebermann gilt in diesen Kreisen nicht nur als überlebt (was man allerdings öffentlich nicht zugibt), sondern überhaupt als ein Künstler, der einen Irrweg gegangen ist. Wenn Sie ihn aufsuchten, so haben Sie sich damit in Widerspruch zu Ihrer Generation gestellt.«

»Höre ich das alles und überdenke Ihre Worte,« antwortete der Maler, »so will mir scheinen, daß Sie recht haben. Ich habe mich von meinen Altersgenossen und Studienkameraden isoliert. Ich stehe einsam und habe diese Einsamkeit zuweilen schmerzlich empfunden. Trotzdem aber blieb mir die Freiheit meiner Ritterschaft von der Palette das Höchste. Als ich in solcher Verlassenheit mich einst unsicher und unzulänglich fühlte, ging ich zu Liebermann. Der Zuspruch, den ich bei ihm fand, stärkte mich so, daß ich meine Besuche wiederholte. Ich kann mich nicht auf Theorien festlegen und abstrakte Systeme erfüllen. Und wenn man das nicht kann und die Kunst mit unbebrillten Augen betrachtet, so ist Max Liebermann ein großer Maler.«

»Natürlich ist er das«, warf ich ein.

»Aber«, fuhr der Maler fort, »wenn Sie mich als so deutsch empfinden, warum wollen Sie mich als Troubadour bezeichnen? Das Wort hat einen Beigeschmack. Und die Apotheose der Frau ist doch nur ein Teil meiner Kunst.«

»Lieber Wagner,« sagte ich herzlich lachend, »dieses Bedenken ist nun gerade ganz deutsch. Ein anmutiges, graziöses Attribut erscheint Ihnen zu leicht!«



Als Landschafter hat Wilhelm Wagner unter dem Eindruck französischer und deutscher Impressionisten begonnen. Die »Potsdamer Straße« ergibt eine Parallele zu Pissarro und Liebermann. Pissarros Boulevard des Italiens ist lichter und heiterer in den Farben. Trotz der Schneestimmung ist Wagners Bild reich an Dunkelheiten und schwer in der Farbe. Die Häuserformen verzittern nicht in der Luft, sondern behalten in Schatten und in Halbschatten ihr Gewicht. Die Gestalt der Trambahnen sowie der gehenden und wartenden Menschen tritt abgekürzter und zusammengeraffter in Erscheinung als bei Pissarro. In dessen Bildern verdichtet sich nicht die Form, sondern verflüchtigt sich. Bei Wagner wie auch bei Liebermann bleiben alle Formen materiell.

Während Liebermann aber auch in der Masse die Einzelform sucht, wollte Wagner damals die Masse an sich geben, in der die Einzelform verschwindet und sich nur durch das Beleuchtungsgewicht abhebt. Daher sind die an der Haltestelle wartenden Menschen ein Gewoge von halbhellen, grauen und schwarzen Flecken, aus denen sich keine Einzelform klar abzeichnet. Hier tritt auch in ihm der Drang seiner Generation in Erscheinung, mehr zu geben als eine Impression, der menschlichen

Gestalt das Individuelle zu nehmen und Massenwirkung anschaulich zu machen.
Nachdem Wilhelm Wagner Paris erlebt hatte, hellte sich seine Palette auf. Er malte in frischen, fröhlichen Tönen Ansichten von Seinebrücken und Boulevards. Sie lassen nicht ahnen, daß der Künstler ein schwerblütiges, schwermütiges und schwer arbeitendes Temperament ist. In dieser Stadt der süßen Wärme und der lächelnden Frauen wurde auch Wilhelm Wagner in eine gehobene Stimmung latenter Begeisterung hineingeschmeichelt, in der das Leben leicht und die Kunst ein Dienst der Freude erscheint. Wie auf französischen Werken gewannen die Bauformen in seinen Bildern japanische Zartheit. Grün und Grau wurden auch die Grundtöne seiner Malerei. Aus diesen dunstigen Farben entwickelten sich die übrigen, die alle durch die feuchte, laue Temperatur gebrochen sind. So belehrte die Wunderstadt seinen Blick, ließ den Nordländer durch ihren Zauberschleier, den kein Feinfühlender zu zerreißen vermag, ihre Schönheiten so sehen, wie sie es wollte. Den Menschen Wagner aber prägte sie nicht um. Er durchschlenderte die Stadt, er freute sich der rassigen Frauen, des vibrierenden Lebens, des fröhlichen Schaffens in Werkstatt und Atelier. Er maß seine deutschen Kräfte an den französischen. Er stand auf den Brücken und sah die flinken Mouches über das grünlich schimmernde Wasser gleiten. Er saß auf den Bänken des Luxembourg und folgte dem Spiel des Lichtes. Träumend verbrachte er Stunden vor dem Medicis-Brunnen von Brosse und fand in Acis und Galathea, in dem Faun und der Jägerin Anregungen für zeichnerische Erfindungen. Seine Augen begleiteten die Bewegungen der kleinen frauenhaften Mäd-





chen und der blassen feingliedrigen Knaben. Er sah die Sonne die graue Sandsteinarchitektur des Louvre vergolden, und in der blauen Dämmerstunde die Bewegungsflut der Großstadt durch die Straßen strömen. Er trat in die lichtstrahlenden Kaffeehäuser. Er besuchte Theater und Singspielhallen – aber er sah in alledem nicht nur eine Lockung zu genießerischem Verweilen, eine Verführung zu Rausch und Taumel, sondern behielt, umsponnen von süßen Melodien, eingelullt von dem liebreizenden Stimmenklang der kleinen Pariserinnen, das Steuer seines Lebens fest in der Hand.

Zuweilen tauchte er auch einmal in dem singenden, klingenden, Becher schwingenden und Küsse tauschenden Paris unter; aber er ging nicht den Weg der vielen, die im Absinth und Wermut ihr Lebensziel verlieren und vergessen. Obwohl gerade Wilhelm Wagner unter den deutschen Malern in Paris der Weichsten einer war, ließ er seinen Willen niemals brechen, verlor er seine Sendung nicht aus den Augen. Er sah, um zu arbeiten. Er genoß, um zu gestalten. Er tauchte in jedem Erlebnis unter, um kräftiger, schaffensfroher daraus emporzusteigen.

Die Kette beseligender Tage wurde durch den Trompetenstoß der Kriegserklärung plötzlich abgebrochen und sank zu Boden. Auch er mußte Hals über Kopf Paris verlassen, um eilends die Grenze zu erreichen. Niemals vorher hatte er ein klares Bewußtsein von politischen Grenzen empfangen. Auch jetzt, als alles erregt durcheinanderwirbelte, stand der stille Träumer ein wenig hilflos, ein wenig ratlos inmitten des Tumults und fragte: »Ist das auch meine Stunde?« Die Antwort wurde ihm selbst erspart. Er wurde nicht eingezogen. Um so weniger war er geneigt, sich

in den Krieg der politischen Meinungen hinter der Front einzulassen. Er fühlte stärker und stärker: seine Sache war die künstlerische Arbeit. Die aber konnte er in den Kriegsjahren, umtobt vom Geschrei der Parteien, nicht ruhig fördern.
Er verließ darum wieder die Heimat und fuhr nach Holland: Streifzüge durch das Land, Spaziergänge durch die Städte, Wanderungen durch die Galerien. Unstetes Hin und Her, ohne Anker zu werfen. Bald hier, bald dort stellte er seine Staffelei auf, zog er sein Skizzenbuch heraus. Aber er fand keine Ruhe zu gesammelter Tätigkeit. Nach einigen Monaten zog er weiter, bereiste, sich selbst und seine Bestimmung suchend, Dänemark und Schweden. In Kopenhagen fand er eine Holland verwandte Landschaft: ein breites Flachland von ruhigen, weitgezogenen Linien, eine Stadt, die sich sanft an die Küste schmiegt und in dem Tiergarten allmählich in die fruchtbaren Triften der dänischen Natur übergeht. Wie in Amsterdam hat sich auch hier das Meerwasser tief in den inneren Stadtkern hineingegraben. Die Schloßinsel, umspült vom inneren Hafen und von den durch Fischerboote belebten Kanälen, ist der Mittelpunkt des alten Königtums. Aus den engen, gewundenen Straßen führt die Magergade auf die breite, unregelmäßige Amag Tory. Unmerklich gelangt man vom Engen ins Weite, vom Dichten ins Lockere. Jenseits des weiten Platzes über den regelmäßigen Häuserreihen erheben sich die Monumentalbauten der Schloßinsel und senden ihre schlanken Türme in den Himmel. Zur Rechten der schwere, schlichte Block der Schloßkirche. Zwischen ihr und den Häusern der Kanal, auf dem Hunderte von kleinen Fischerbooten liegen. Dieses Bild reizte den in Holland verliebten Künstler.





Er stieg ins Hotel Royal hinauf und hielt den Eindruck in einigen Skizzen fest. Diese Studien hat Wilhelm Wagner später in einer Lithographie verarbeitet, die er Kopenhagen genannt hat. »Wir können wohl verstehen, daß der Graphiker dieser Lithographie den Namen unserer Stadt gegeben hat«, schrieb der Kunstkritiker der Nationaltidende, »denn in ihr ist der Extrakt Kopenhagens gegeben.« Wagner trat in Beziehung zu dänischen Malern, Schriftstellern und Journalisten, fand in Jacobsen, dem Direktor der Glyptothek, einen Verehrer und Förderer seiner Kunst, in Peter Nansen einen Freund und dachte eine Zeitlang daran, sich dauernd in Dänemark niederzulassen. Aber die Heimat rief ihn. Im Herbst 1916 war er wieder in Berlin. Dort entstanden Zeichnungen von Gefangenenlagern, durch deren Ausstellung in Weimar er zum ersten Male in Deutschland öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zog. Aber die Unruhe jugendlichen Wandertriebes hieß ihn wiederum nach wenigen Monaten weiterziehen. Zu Beginn des nächsten Jahres reiste er noch einmal nach Holland, dieses Mal, um sich dort dauernd niederzulassen.

Er wählte Amsterdam als Wohnort. Mit der Tastsicherheit eines Künstlers fand er im Zentrum eine Wohnung, deren Lage dem Maler alle Vorteile bot: gegenüber die exotische Pflanzenwelt des Hortus, fünf Minuten vom Zoologischen Garten, kaum einige hundert Meter jenseits die alte Judengasse, deren malerischer Reichtum Liebermann vielfältig entzückt hat, und nicht weit das Rembrandthaus. Über mehrere Grachte blickte er aus dem oberen Stockwerk, in dem er sich niederließ. Nachdem er in Paris alles zurückgelassen und nach der Vertreibung zwei unruhige Jahre hinter sich hatte, begann er sich hier neu einzurichten. Diesmal keine

Gaststätte eines wandernden Malers, sondern das Heim eines Künstlers, der vom Wandern genug hat und sich am Ort seiner Wahl zu dauerndem Verweilen niederläßt.
Spricht es nicht noch einmal für Wilhelm Wagners Deutschtum, daß der junge Künstler in einer Zeit nach Amsterdam zog, als alle Völker sich gegen Deutschland verbanden? Als auch in Holland Deutsche nicht gerade mit offenen Armen aufgenommen wurden, zog dieser Maler, wagemutig und zielbewußt in ein fremdes Land, um es in doppeltem Sinne zu erobern – menschlich und künstlerisch.
Wagner gewann in Holland Boden. Er fand Sammler und Verleger, die sich nicht nur für seine Arbeiten erwärmten, sondern sich auch für sie einsetzten. Er ist der einzige deutsche Künstler, der in Deutschlands schwerster Zeit in einem der deutschen Kunst keineswegs freundlich gesinnten Lande dem deutschen Namen, der deutschen Arbeit und dem deutschen Geschmack Achtung erobert hat. Dabei hat Wagner nicht den bequemen Weg über diejenigen Holländer gewählt, die, schon seit Jahren in enger Verbindung mit Deutschen stehend, sich für die Förderung des Deutschtums einsetzten. Er verschmähte die Vermittlung der älteren Generation. Sein Ehrgeiz ging dahin, mit holländischen Altersgenossen direkten Kontakt zu suchen. Er fand Anschluß an Dichter, Maler, Architekten und Sammler. Aus eigner Kraft schuf er sich einen Freundeskreis, in dem er sich immer tiefer verankerte, der ihn immer fester an Amsterdam band.
Aber Wagner hätte sich vielleicht niemals in Holland eine menschliche Stellung schaffen können, wenn nicht mit dem persönlichen Hinein-

wachsen in das Amsterdamer Leben eine künstlerische Eroberung der holländischen Landschaft parallel gegangen wäre. Bevor ich zur Würdigung der Wagnerschen Arbeiten aus seiner holländischen Zeit übergehe, möchte ich zurücktreten hinter den holländischen Kritiker des Nieuwe Rotterdamsche Courant, der anläßlich der Ausstellung des deutschen Malers im Jahre 1918 schrieb:

»Originell und nicht ohne Anziehungskraft gibt Wagner Rotterdam wieder. Gewiß, diese Stadt der Arbeit hat ein zu gewaltiges Straßenleben, um sie in einem konventionellen Stil zu fassen. Roheit und Lärm leben hier in der Farbe.

Die Giebel der Häuser sind jedesmal in ihrer Architektur absichtlich vernachlässigt, oftmals leben sie in der Aneinanderreihung wie ein einfarbiger Block, zudem das lebhafte Straßengewühl uns wie ein Streit vorkommt.

Die Häuser am Nieuwe Haven bei der Brücke legen sich stark über: hier bei Wagner stehen sie. Der Maler fand den Eindruck, den die Häuser geben, zu eigentümlich, um ihn nicht unmittelbar wiederzugeben. So ist es jedesmal bei diesem Künstler: er untersucht, abstrahiert.

Wagner, dem Ungewöhnlichen nicht abgeneigt, läßt sich glücklicherweise nur von seinem eigenen Farbengefühl leiten.«



Mehrfach haben Holländer gelegentlich der Betrachtung von Wilhelm Wagners Arbeiten gesagt, eigentlich trage seine Kunst keinen ausgesprochen deutschen Charakter. Die liebenswürdigen und wohlmeinenden Freunde Wagners wollten eine Anerkennung in diese Worte kleiden und empfanden gewiß nicht, daß dieses Lob für die Landsleute Wilhelm Wagners einen schmerzvollen Klang hat, der um so tiefer dringt, je innerlicher man sich als Deutscher fühlt und je umfassender man die deutsche Kunst in sich aufgenommen hat. Darum sei an dieser Stelle den holländischen Kritikern eine öffentliche Antwort gegeben:
»Was Sie, hochverehrte Freunde meines Freundes, an Wilhelm Wagner als undeutsch zu bezeichnen geneigt sind, ist wohl nicht die Intensität, mit der er sich in die Seele der holländischen Landschaft eingefühlt hat; denn hier steht irgendeine national bedingte Gabe nicht in Frage, sondern nur die Kraft der Persönlichkeit. Wenn Wilhelm Wagner Amsterdam und Rotterdam für Holländer lebendig gemacht hat, so überzeugt er sie

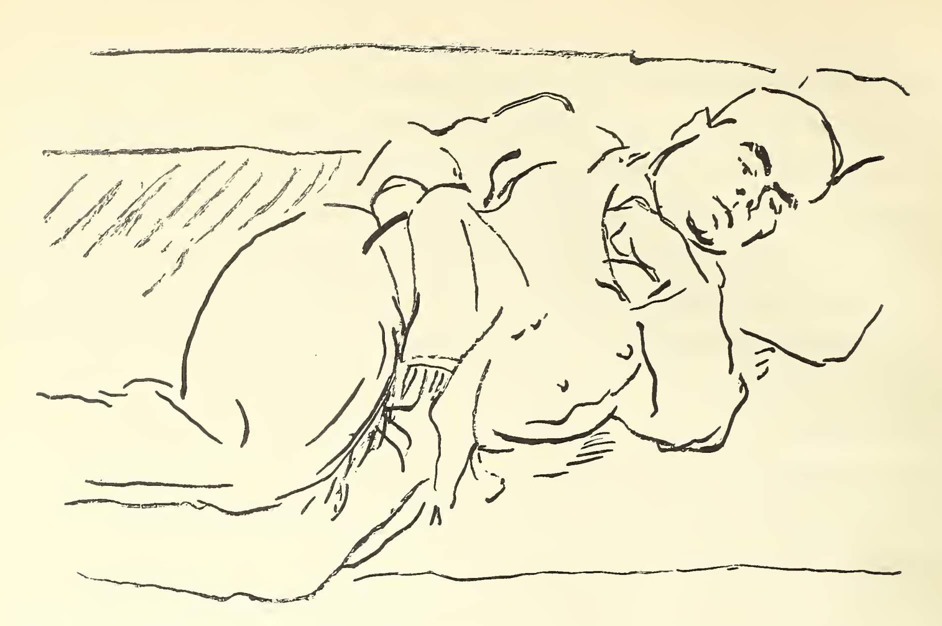
durch die Stärke seiner Erlebnis- und Darstellungsfähigkeit, nicht durch Gaben, die volkstümliche Quellen haben. Was Sie aber an der Kunst dieses Deutschen als befremdlich, erstaunlich und merkwürdig anzusehen belieben, ist die Weichheit, die Zartheit, die Anmut und Liebenswürdigkeit seines Formaufbaues und seiner Farbenbuketts. Diese Art Wagners scheint Ihnen undeutsch, weil Sie mit Ihrer allgemeinen Vorstellung von deutscher Kunst die gegenteiligen Begriffe verbinden. Eine solche Verkennung und Geringschätzung der deutschen Kunst im allgemeinen empfinden wir schmerzlich, weil sie ungerecht ist. Wenn wir aber dieses alte Vorurteil gegen deutsche Malerei zurückweisen möchten und den Blick auf unsere künstlerische Leistung im Laufe der Jahrhunderte lenken wollen, so wie sie sich in der Geschichtsschreibung spiegelt und in den Museen aufgereiht worden ist, so bemerken wir zu unserem eigenen Entsetzen, daß wir im vorigen Jahrhundert und teilweise auch später alles getan haben, um jenes falsche Urteil über deutsche Kunst hervorzurufen, das, aus Holland zurückklingend, uns kränkt. Wie lange hat es gewährt, bis Grünewald in unseren Handbüchern den Platz eingenommen hat, der ihm gebührt? Wer kennt selbst heute die deutschen Bildhauer Dietz, Kern, Münstermann, die Maler Georg von Marées, Grund, Carus, Gliemann, Scholtz, Rayski, kurzum alle diejenigen, welche die öffentliche Kunstpflege ein Jahrhundert lang in Museen nicht zuließ, weil sie der abstrakten Idealität der offiziellen Bildungsform nicht entsprachen? Gerade diese Stillen und Namenlosen, deren Leben ein stummes Schaffen im täglichen Verzicht war, trugen eine echtere und wahrhaftigere Flamme in sich als die, deren Reflexe die autoritative Geschichtsschreibung aufgefangen hat.

In ihnen findet sich das innere Licht, das die Seele bis in ihre letzten Verzweigungen erwärmt. Von den glühenden Herzen ist auch die Hand, die den Stift führte, ergriffen worden. Grünewalds Engelkonzert ist von einer Zartheit, die in der Kunstgeschichte einzig dasteht: Zartheit in der Auffassung, den Oberkörper der erwartungsvollen Gottesmutter in einen weichen Lichtschimmer zu betten, Zartheit in der formalen Gestaltung durch die leicht hingehauchten Konturen; Zartheit in der Farbengebung, in dem unbestimmt schwebenden Goldgelb des Lichtkranzes und dem milden Rosa des Inkarnats. Für alles Gute und Große in der deutschen Kunst ist Matthias Grünewald unser bester Zeuge. Vielleicht aber könnte eingewendet werden, unter der Schwerfälligkeit und Härte der deutschen Kunst sei etwas gemeint, was durch Grünewald sich nicht widerlegen ließe. Grünewald sei ein wenig lange her. Inzwischen aber habe Frankreich das 18. Jahrhundert erlebt, und den Höhepunkt dieser Kunst habe Deutschland niemals erreicht. Die künstlerische Blüte Frankreichs wuchs auf einer politischen und wirtschaftlichen Basis, die uns gefehlt hat, die Deutschland eine reiche und weit verzweigte Entfaltung der Künste nicht ermöglichte. Aber die Intensität einzelner Kunstwerke ist von gleicher Kraft. Das ist das Entscheidende. Ob man den Oldenburger Bildhauer Münstermann oder den Berliner Bildhauer und Zeichner Wilhelm Schadow als Zeugen anruft, beide sind im Lauf der Jahrhunderte nicht die einzigen, deren Werke in Zartheit aufleuchten. Auch die autochthone Steinkunst des norddeutschen Provinzialen zeigt eine Weichheit und Geschmeidigkeit in der Formengebung, die ein vorurteilsvoller Ausländer einem Deutschen niemals zutrauen würde. Bevor diese Zeilen der Öffentlich-

keit zugänglich werden, sind auf besondere Veranlassung Max Liebermanns die Schränke der Berliner Akademie geöffnet worden, um die Zeichnungen Joh. Gottfried Schadows einem breiten Kreise von Kunstfreunden zugänglich zu machen. Wie oft wurde gerade Schadows Stift von einer sanften Freude an sinnlichen Schönheiten gelenkt! Dieser Sprößling eines Bauern hatte im Grunde seines Wesens etwas unendlich Verfeinertes und schamhaft Reines. Ebenso weich wie Auffassung und Formvorstellung sind die luftig sich schmiegenden Strichlagen seiner Zeichnungen. In seiner Graphik spiegeln sich mehrere Epochen der europäischen Kunstgeschichte. Am besten kann man den Wandel der Stile in seinen Darstellungen weiblicher Gestalten verfolgen, denn auch der alte Schadow war ein Troubadour.

Seltsam bleibt, daß wir nicht nur vor dem Ausland, sondern auch vor uns selbst beweisen müssen, daß wir der Geschmeidigkeit fähig sind. Aber die Gegenwart, die lockere, weiche Strichlagen nicht kennt, die schmiegsame Übergänge ablehnt, fordert von neuem solche Beweisführung heraus.





Die Ölbilder, Aquarelle und Lithographien Wagners aus Rotterdam und Amsterdam zeigen, der Atmosphäre der Städte entsprechend, in Dunst getauchte Formen. Die Feuchtigkeit scheint an den Fassaden, Brückenpfeilern, Laternen herabzurieseln. Die belichteten Häusermassen schwimmen in gebrochenen Tönen, die beschatteten liegen in stumpfem Grau. Die Städtebilder sind in dumpfe Melancholie gebannt. Gelegentlich malt Wagner Amsterdam und Umgegend auch im Sonnenlicht. Aber seine Farben strahlen nicht mehr so sieghaft heiter, so naiv fröhlich wie in der Pariser Zeit; sie arbeiten sich mühsam durch die wasserreiche Atmosphäre hindurch, brennen aber dann um so glühender und tragen mehr Transparenz in sich.

Die letzten und geschlossensten Arbeiten sind die Entwürfe und Vor-

zeichnungen für die Lithographiensammlung Amsterdam, die Wagner als Mappe im vorigen Jahre mit Prosa von Is. Querido bei Bernard Houthakker in Amsterdam herausgegeben hat. Die Formabkürzung ist in ihr noch weiter getrieben. Kirchtürme sind in grauen Flächen mit schwarz durchzogenen Konturen gegeben. Häuserwände erscheinen nur als eine Variation von schwärzlichen Tönen. Der aphoristische Formausdruck für menschliche Gestalten ist noch knapper gefaßt. Man nimmt eine neue Sicherheit in der Anwendung der Form- und Farbwerte wahr. Die Häuserfassaden geben der flutenden Bewegung von Hell und Dunkel, von Menschen und Wegen einen beruhigenden Abschluß. – Innerhalb dieses eingeschlossenen Raumbildes wogt es auf und nieder. Nicht nur das Weiß der Plätze und Straßen blendet heller. Die Tonwerte erscheinen reicher. Die Blätter wirken farbiger als manche Aquarelle des Künstlers, – so mannigfach stuft sich das Schwarz auf dem gelblichen Papier ab. Diese Bereicherung und Vertiefung der Ausdrucksmittel ist ein Zeichen der Reife. Die Macht des Lichtes wird in der »hohen Schleuse mit dem Amstelhotel« besonders deutlich. Im Vordergrunde die unruhige Bewegtheit hin und her gehender Menschen, während über diesen dunklen Formfetzen die breiten aufgelichteten Blöcke des Amstelhotels als raumbildende Faktoren erscheinen. Amsterdam weicht den Grundgesetzen des stadtbaukünstlerischen Gestaltens aus. Der Mangel an breiten freien Plätzen und durchgezogenen Straßen, die vielfältigen Windungen der Amstel und die zahlreichen Grachte geben der Stadt einen eigenartigen Charakter, der Unruhe nicht nur in die Bewegungszüge auf den Straßen, sondern auch in die Raumbilder bringt. Ob man von der Doelenstraat über den Rokin

auf den Sophiaplatz schaut oder von Blauwbrug die Windung der Binnenamstel hinunter oder endlich vom Langelweg über den Steeg auf die Häuserwände, die zweimal sich zu einer schmalen Straße öffnen, selten wird der Blick durch eine quergelagerte Architektur beruhigt. Überall herrscht malerische Unordnung. Die verschiedenartigen Fassaden scheinen in unaufhörlicher Bewegung, ewig der Ruhe zu fliehen. Eine solche Stadt ist als Hintergrund für die Darstellung des wogenden und brandenden Verkehrs unserer Zeit besonders geeignet. Die einzigen Punkte, auf denen der Blick in diesem Auf und Ab der Fassaden, der gewundenen Straßen und gerundeten Uferlinien weilen kann, sind die Dunkelheiten, die Straßenöffnungen, welche die Häuserwände unterbrechen. Das Schwarz, in dem diese Höhlungen schimmern, bringt Ruhe in das Bild und gleichzeitig auch etwas Geheimnisvolles, denn der Beschauer fühlt instinktiv, daß solche Dunkelheit wie ein Schleier die Fortsetzung der Großstadtbewegung nur verhüllt. Der Langebrugssteeg ist eines der Lieblingsmotive Wagners. Er hat ihn vielfach gezeichnet, aber auch in der lithographierten Amsterdam-Mappe keine endgültige Lösung für diesen unruhigen Freiraum gefunden; zwei Versuche lassen erkennen, daß es eine abschließende Darstellung für solch aufgelockertes, zerklüftetes Raumbild ohne Mittelpunkt, ohne Achse, ohne architektonisches Zentrum, ja sogar ohne einheitliche Wandungen gar nicht gibt. Kein schärferer Gegensatz zu diesem Stadtbild läßt sich denken als irgendeines aus Frankreichs klassischer Bauzeit; dort aus dem Intellekt abgeleitete geschlossene und in sich ruhende Architektonik, hier ein freies und wildes Wuchern der Baumassen, das in so eindringlicher Weise das Werden einer Stadt versinnlicht.

Wagners Zeichnungen von Amsterdam gehen über die Bedeutung von Impressionen hinaus und geben unmittelbar etwas von diesem Werden, in dem aus Licht und Dunkel die Formen sich zusammenschließen und bei näherer Betrachtung wieder unter den Augen zerfließen. Merkwürdig, wie in dieser Auflösung der Formen, in dieser Verflüchtigung alles Festen und Stabilen der Eindruck wächst, daß der Künstler souveräner als früher die Form beherrscht. Gerade in den ersten Vorstudien zu den Lithographien wird im Stehen und Schreiten der Figuren auf der Brücke deutlich, daß jede Form durchgefühlt ist.
Auch wenn Wagner in die Umgebung wanderte, sah er in Kanälen und Stranddörfern die malerische Unordnung der Landschaft: die von Masten vielfältig überschnittenen Fischerhäuser, die sich im Winde wiegenden Fischerboote mit ihrem Takelwerk, die sich übertürmenden Häuser wie in Katwyk, das ihn zu mannigfachen Skizzen reizte. Eine der schönsten Bisterzeichnungen ist hier wiedergegeben. Auch in diesem Marktflecken am Meer packte ihn das Ineinandergeschachtelte, das Ineinandergewachsensein der Häuser. Eine heimliche einfache Straße führt zur Kirche. Man folgt ihr gern, läßt sich, von den schweren Giebeln verlockt, hierhin und dorthin ziehen; aber durch alle Straßenwindungen bläst der Wind, und man weiß, er führt wieder hinaus aus der Enge in die Freiheit der Dünen, die auch auf diesem Blatt hinter dem dunklen Giebelgedränge sich dehnen in die erlösende Weite des Meeres. Aus diesem Geiste ist auch der Wassermaarsche Slaag herausgewachsen. Die Windung des Weges ist von anmutigem Schwung, und der überraschende Blick auf die Unendlichkeit des Meeres wirkt wie ein tiefer Atemzug.

Im Jahre 1920 hat Wilhelm Wagner von dem Hortus Botanicus ein Aquarell geschaffen, dumpf in den Farben, fließend in der Formengebung, melancholisch in der Stimmung. Aus der gleichen Zeit stammt die hier wiedergegebene Zeichnung, in der entschiedener die linearen Werte herausgearbeitet worden sind.

An diese Zeichnung schließen sich Blätter, in denen die Reduzierung der Sinneseindrücke, das Abkürzungsverfahren noch weiter getrieben sind. Es sind Strandbilder aus Katwyk mit den Fischerbooten im Hafen, mit den Menschen am Strand, die auf die Heimkehr der Fischer warten, mit untergehender Sonne oder brütender Sommerhitze über dem weißen Sand.

In Parallele zu van Gogh erscheint dieser gedrängte Aphorismenstil. Bei ihm sind die Sinneseindrücke ins Ornamentale übersetzt. Wagner aber verliert nicht den festen Boden unter den Füßen. Wenn hier das aufs Einfachste reduzierte Lineament flächenbelebende Bedeutung gewinnt, so bleibt die Illusion des Scheinraumes der Natur- und Menschenformen immer aufrechterhalten.

Und nun – o wandlungsreiches, Wunder bereitendes Lebensschicksal, das, alles ‚Ich will' und ‚Ich kann' des menschlichen Gehirns übergehend, uns immer andere Wege führt, als wir denken – sitzt dieser Künstler, der sich in Paris verliebte, sich in Kopenhagen Freundschaft erwirkte, sich in Amsterdam verwurzelte, zwischen Wiesen und Wäldern irgendwo in der Mark Brandenburg in einem Häuschen, das er sich selbst erbaut hat, in stillen Abendstunden vertieft in gute Bücher, in Heine, in Goethe, in Flaubert, nachdem er tagsüber arbeitend eine neue Welt eroberte.





Wer kann sagen, ob eine Station des Lebens, wenn sie noch so endgültigen Charakter trägt, tatsächlich den Abschluß der Wanderung durch die Welt bedeutet? Plötzlich ruft ein inneres Gebot, eine Stimme von außen uns erneut zum Aufbruch, und wir versuchen noch einmal, uns wandelnd, unserem Dasein endgültige Gestalt zu geben.
Dies aber scheint festzustehen, trotz aller noch möglichen Fügungen des Schicksals:
Die Wurzeln von Wilhelm Wagners Wesen liegen so tief in der Kultur und Kunst des Westens, daß sie sich nicht mehr lösen werden. Er gehört nicht zu den Opfern der Zeit, die durch die Erschütterungen der Gegenwart jeglichen Boden unter den Füßen verloren haben, nach dem großen Chaos, das die Formzertrümmerer geschaffen haben, ratlos und hilfesuchend im Nichts stehen und die Rechnung der Zeit bezahlen müssen. Wilhelm Wagner streckt nicht wie heute so viele, Erlösung suchend, die Hände nach Osten aus, sondern sucht, unbeirrt durch die Forderungen des Augenblicks, das Erbe des 19. Jahrhunderts in die Zukunft hinüberzuretten. Während ihm täglich zugerufen wird, die Vergangenheit sei tot und die Sachlichkeit der früheren Kunst habe ihren Sinn verloren, zeigt er in zahllosen Studien die ersten Lebensregungen eines jungen Menschen auf in dem sicheren Bewußtsein, daß trotz allem Umsturze, trotz aller Revolutionierung der Geister, trotz allem Suchen und Drängen das Menschenleben sich immer noch in den gleichen Bahnen vollzieht. Das Objekt der Kunst ist geblieben, und es wird auch über die Sturmverwirrung unserer Zeit hinaus bleiben, wie die Begriffe Arm und Reich dauernden Bestand haben werden und immer ein Stand bestehen wird,

der wuchernd mit dem Pfunde der Vorfahren und im Sinne der Väter seinem Leben festumgrenzte Gestalt zu geben versucht. Heute steht Wilhelm Wagner einsam inmitten eines Geschlechtes, das der Wind der Zeit zu schmerzvollen Krämpfen verbiegt. Wenn aber die Luft sich beruhigt hat, die Atmosphäre wieder stiller und reiner geworden ist, wird man anerkennen, daß Wilhelm Wagner, Otto Schubert und einige andere Altersgenossen inmitten der Zeit, in der alles schwankte, Besonnenheit bewahrten, um Albrecht Dürers Weisheit treu zu bleiben: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur – wer sie heraus kann reißen, der hat sie.«

Dieser Forderung Dürers gedenkt man vor Wagners raschen Entwürfen und schnell hingesetzten Studien aus dem Familienleben: Mutter und Kind, das im Sonnenlicht seine Glieder erprobende, sich streckende, dehnende, lachende, an der Mutterbrust liegende, von der Mutter gewiegte, betreute, schlummernde Kind. Keine Sensationen im Zeitsinn und doch sensationell durch den Mut zur Einfachheit, Schlichtheit und Einfalt. Die Linienkunst ist differenziert. Keine Formentfremdung. Unbedingte Sachlichkeit. Eine Verbindung linearer Bestimmtheit mit malerischer Umschreibung. Einzelne Striche bestimmen die Formen; Bündel von kleinen Strichelchen vermitteln Stoffbezeichnungen. Der offene und durchsichtige Charakter der Schatten bringt vibrierendes Leben in die Form. Kurze Federstriche, zuweilen auch eine rasche Pinselführung um die Körper herum, geben Raumvorstellungen und setzen die Gestalten plastisch von der Fläche ab.

Äußere Ereignisse lenkten den Künstler in den letzten Jahren vom Land-

schaftlichen ab und wieder dem menschlichen Körper zu. Gereifter, verfeinerter erscheint die Auffassung der Menschengestalt, weil sie nicht nur Niederschlag eines optischen Erlebnisses, sondern nun auch durch ein allgemein menschliches Gefühl projiziert und durch dieses bereichert ist. Darin liegt ein besonderer Reiz der neuesten Zeichnungen.

Aber diese Skizzen sind nur Wechsel auf die Zukunft. Der Wunsch nach äußerer Stabilität seines Lebens und stiller Zurückgezogenheit von Großstadtferne entwuchs vornehmlich dem Drang, die Früchte der Wanderjahre reifen zu lassen. Wie es undenkbar ist, daß der Künstler, der in einer Lithographienfolge den weiblichen Körper verherrlichte und mit figürlichen Kompositionen Heine illustrierte, jemals auf die menschliche Gestalt als Objekt der Kunst verzichte, so ist auch nicht zu erwarten, daß der Darsteller von Kopenhagen, Amsterdam und Rotterdam die Landschaft jemals vernachlässigen wird. Dem periodenweisen Wechsel zwischen Mensch und Natur scheint eine Zeit folgen zu sollen, in denen der Mensch in der Natur gesehen und dargestellt werden soll. Die letzten Zeichnungen aus Katwyk deuten diese Wandlung schon an, mehr noch die Ölstudien, die Wilhelm Wagner im Sommer 1921 in der Mark gemalt hat. In ihnen erweist sich eine Verfeinerung des Farbengefühls, das sich einerseits durch die allgemeine Reife seiner künstlerischen Persönlichkeit, andererseits durch die Anregungen ergeben hat, die ihm europäische und orientalische Keramiken in oszillierenden Farben schenkten.

Wenn Wilhelm Wagner nun Mensch und Natur als Einheit sieht und gestaltet, den Menschen als Glied der Natur darstellt, und die mit Gestalten belebten Landschaftsbilder durch differenzierte Farbenabstufungen

leuchten und schillern läßt, will er der Welt der Erscheinung das im Goetheschen Sinne Erhabene, Große, die Seele Weitende und Wirkende ablauschen und in seinen Bildern das kosmische Gefühl eines gereiften Mannes vorstellen.





ABBILDUNGEN























































































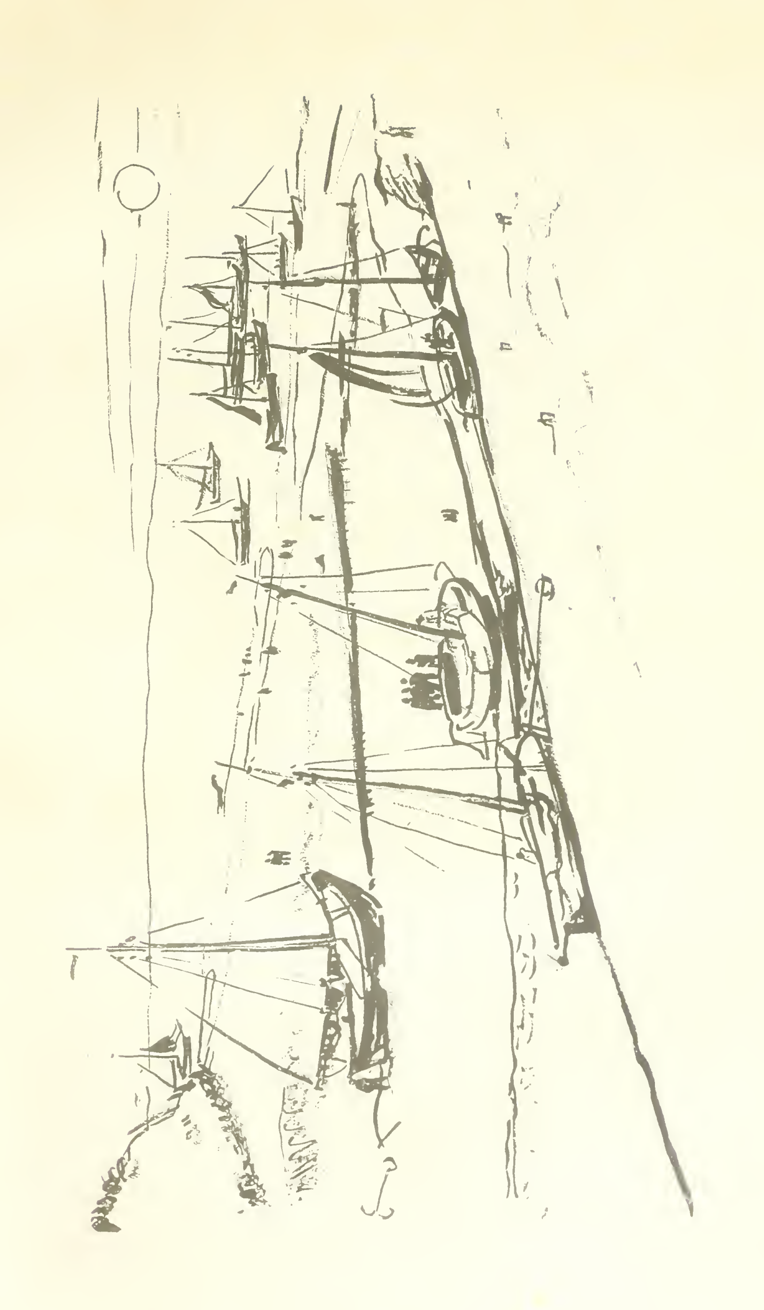






25.8.20 Hornbæk











Pieskow 1922

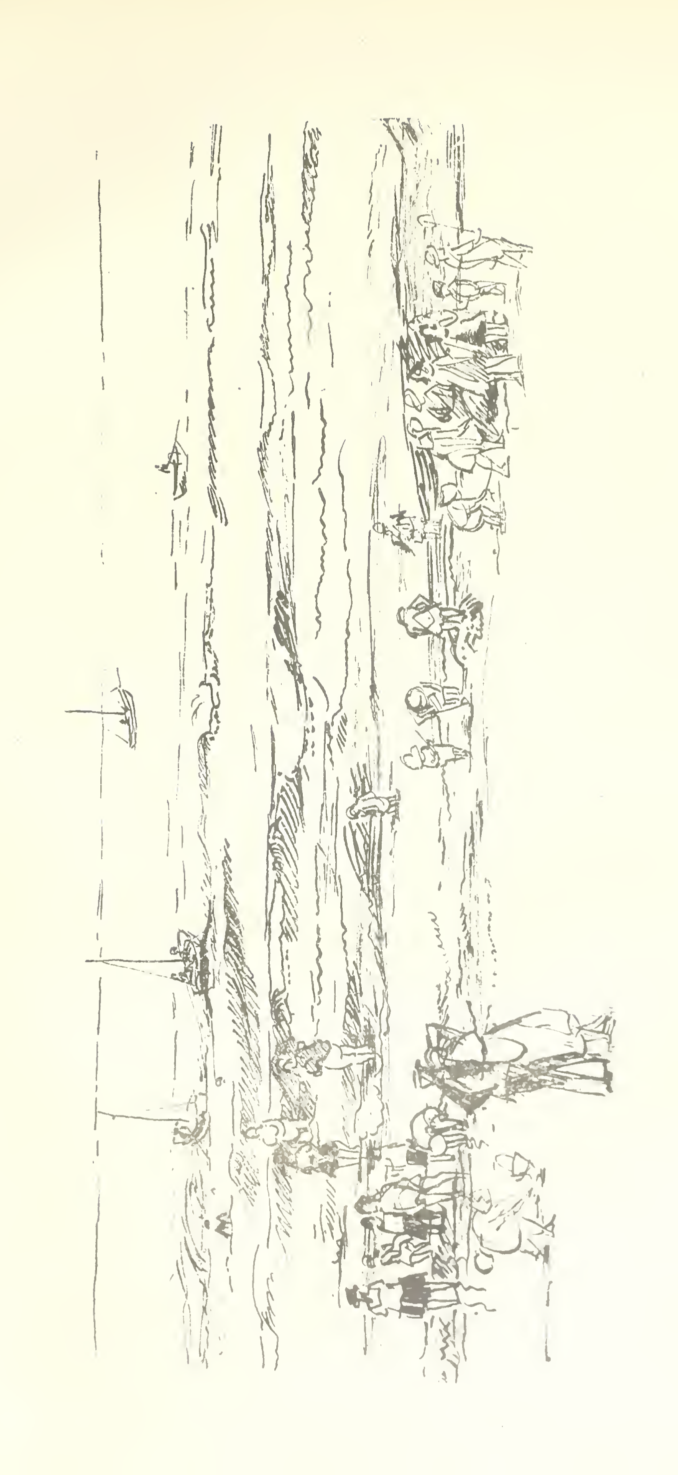








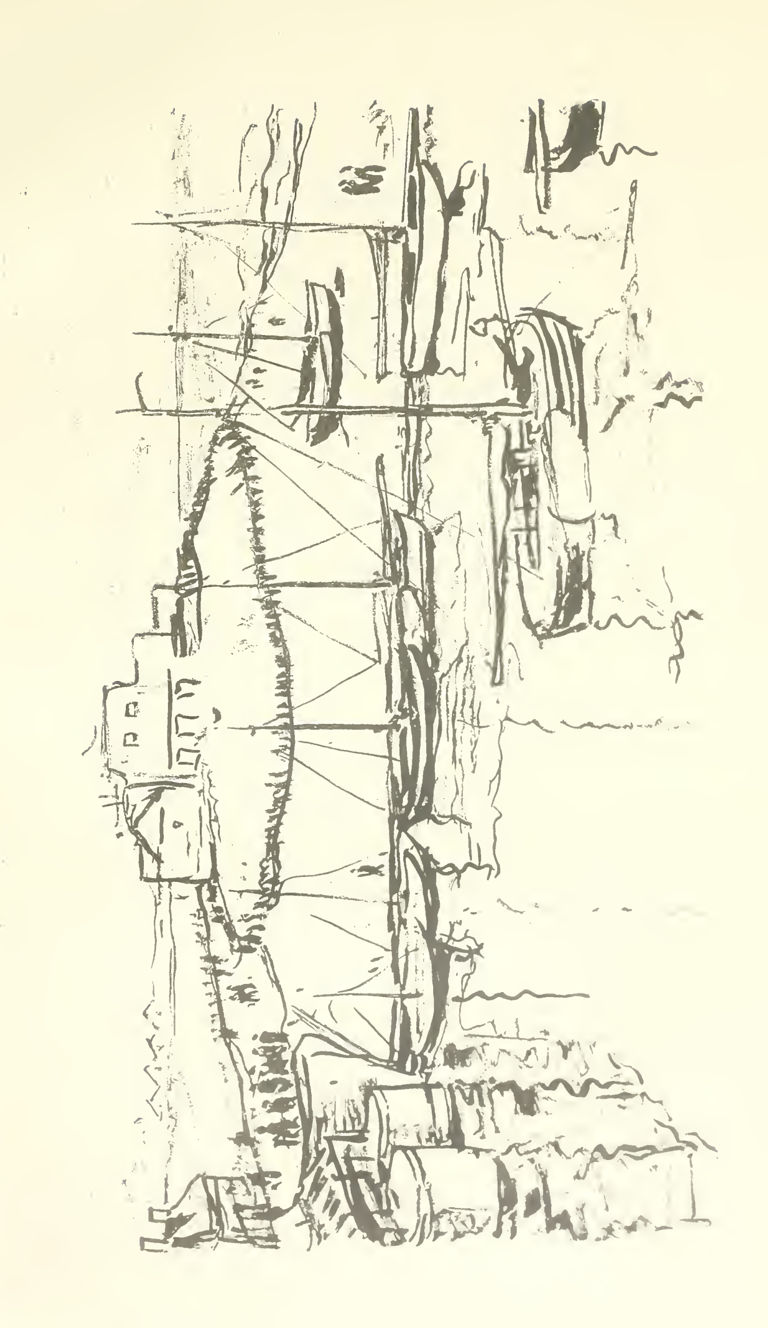




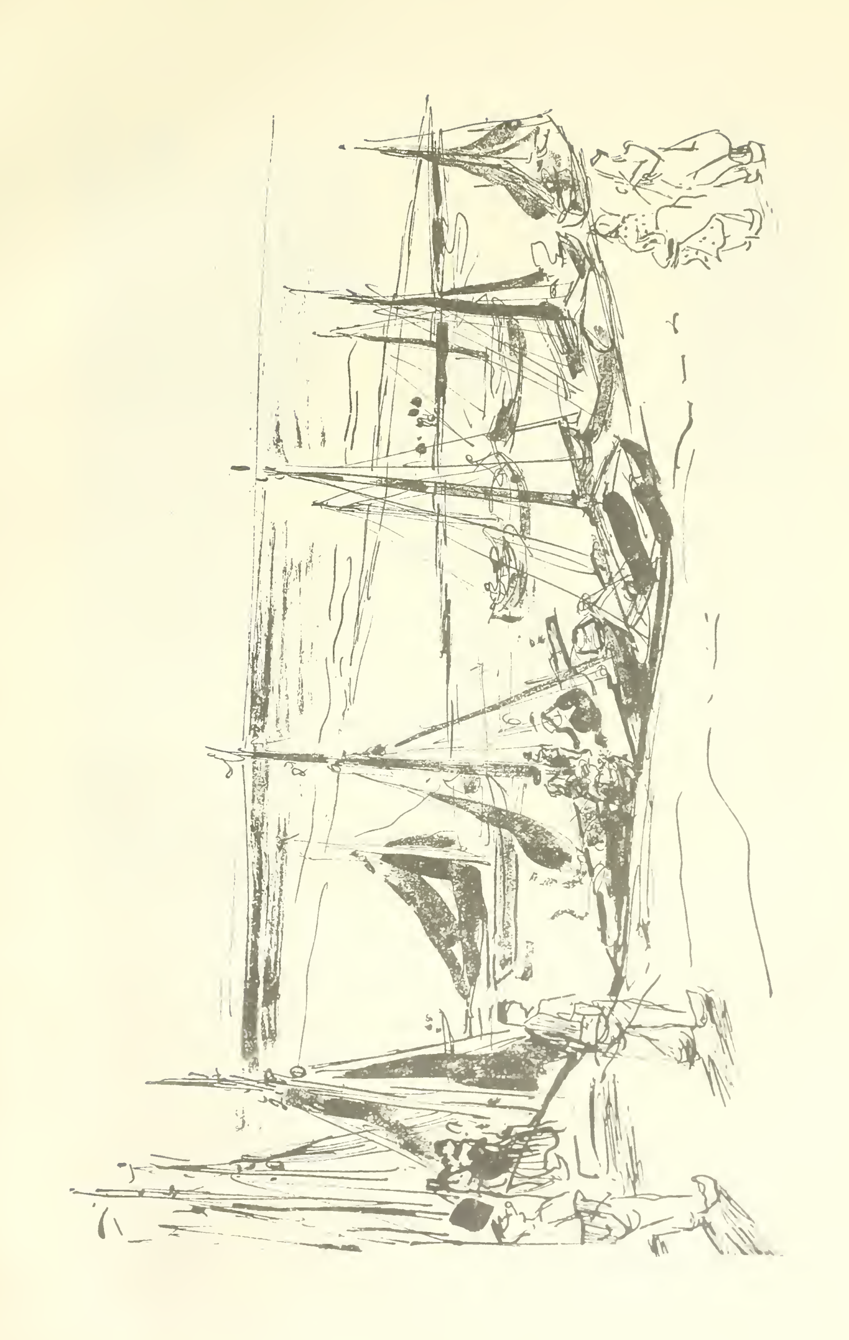








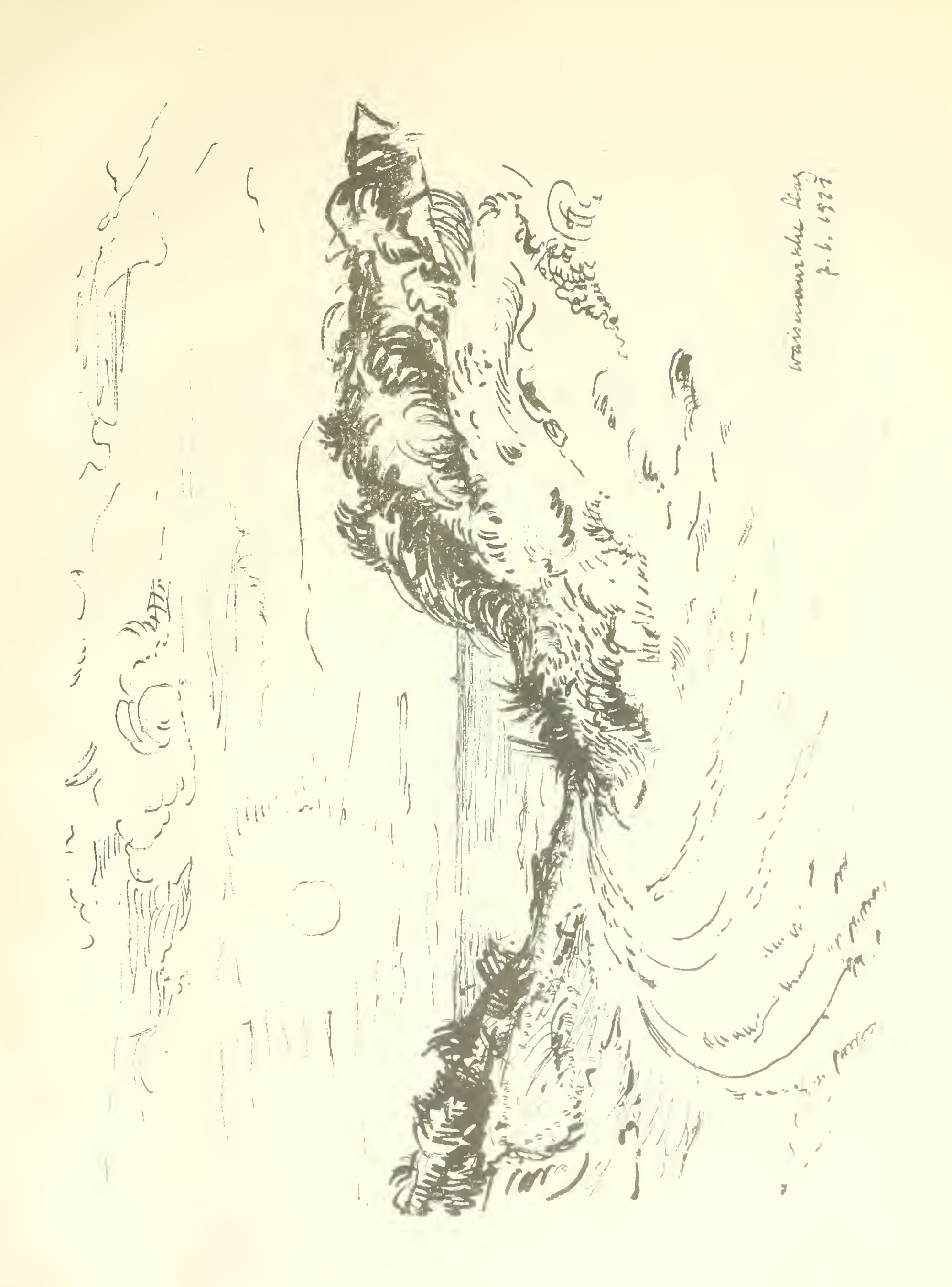




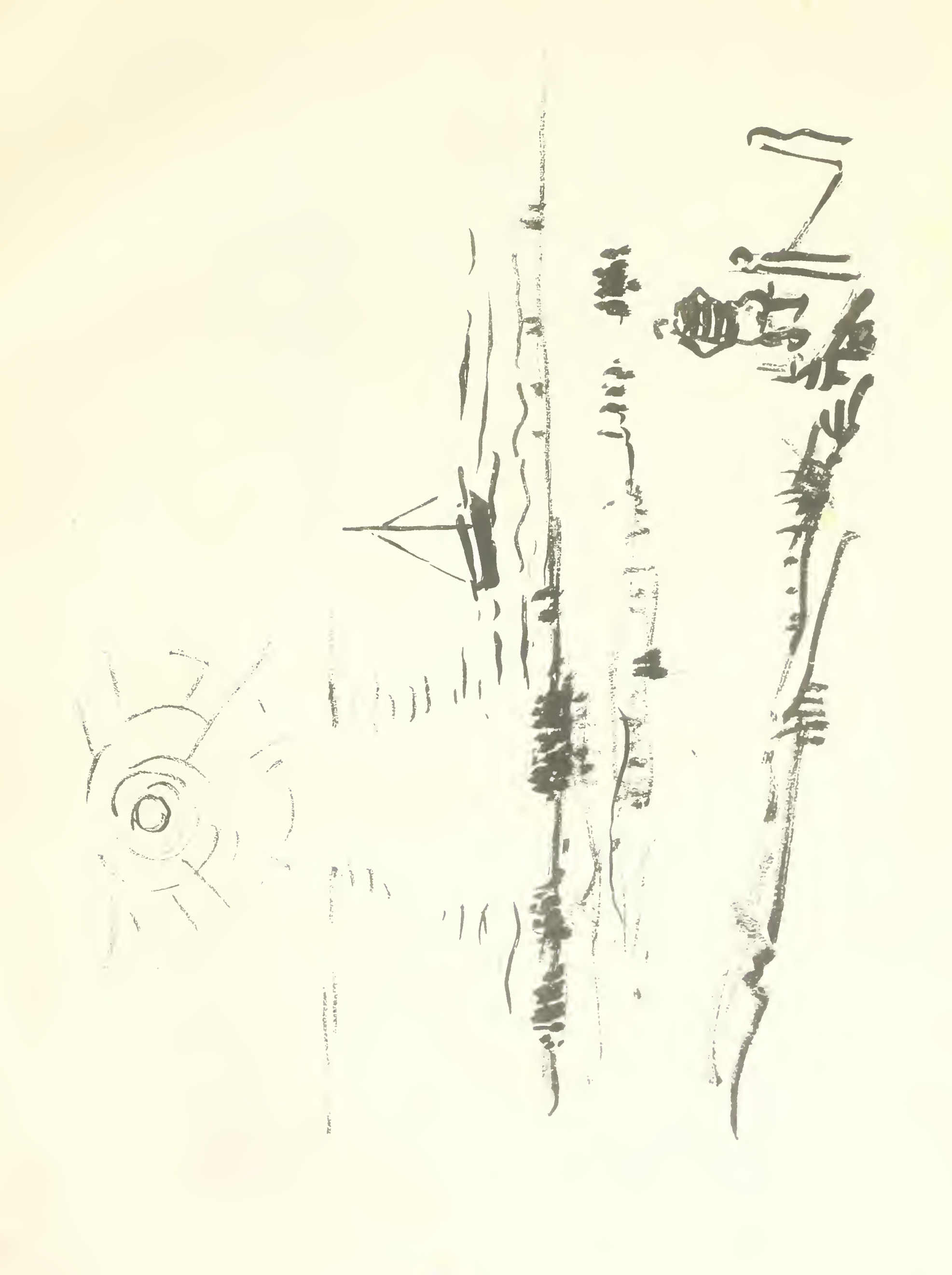



















INSTRUM
FABRIK



















Dieses Werk erscheint im Verlag Fritz Gurlitt Berlin und wurde im Sommer 1922 bei Otto von Holten in einer einmaligen Auflage von 400 Exemplaren gedruckt. Die Lithographien und die Photolithos druckte A. Rogall, die Doppellichtdrucke Albert Frisch, die Originalradierungen der Ausgabe A der Künstler selbst, die übrigen Radierungen die Kupferdruckerei A. Rogall, sämtliche Firmen in Berlin. Es erscheinen: Ausgabe A I–X auf besonders schwerem Bütten mit 6 Originalradierungen, 3 Originallithographien, 9 Doppellichtdrucken und 29 Photolithos. Die Radierungen zog Wilhelm Wagner von der unverstählten Platte. Die gesamte Originalgraphik ist vom Künstler signiert. Einband in Ganzpergament.

Ausgabe B XI–C in der gleichen Ausstattung, aber nur mit 2 Originalradierungen. Einband in Halbpergament. Ausgabe C 1–300 ebenfalls auf handgeschöpftem Bütten ohne die Radierungen. Die Originallithographien signiert. Einband Halbpergament.

Dies ist Ausgabe B

Nr. XXVIII





